

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 1 | 2010

La Reprise dans les musiques populaires

Typologie de la reprise

A Typology of Cover Versions

Christophe Kihm



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/887>

DOI : 10.4000/volume.887

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 21-38

ISBN : 978-2-913169-26-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Christophe Kihm, « Typologie de la reprise », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/887> ; DOI : 10.4000/volume.887

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Typologie de la reprise

par

Christophe Kihm

Art Press, HEAD Genève

Résumé : Le terme de reprise est communément employé pour désigner une *forme musicale*. Il faut alors l'entendre comme un équivalent du terme anglais *cover*, qui désigne toute nouvelle version d'un morceau obtenue à partir d'un original. Le problème posé par l'ensemble formel désigné par le terme « reprise » ainsi entendu réside dans sa capacité à accueillir, sans les distinguer ni les interroger, de nombreuses pratiques musicales pourtant hétérogènes. C'est l'une des raisons pour laquelle cet ensemble a fini par désigner un genre où se perdent les spécificités de la reprise comme « art de refaire », mais aussi, et plus encore, comme « art de revivre ». Pour éviter le piège de l'indistinction propre à cette approche et préciser ce qu'il en est de la reprise en musique, il faut repenser le problème depuis les *pratiques musicales*, mais aussi le reprendre sur un plan théorique, à partir des acceptions qu'il a pu trouver dans différentes disciplines.

Mots-clés : *Exécution – Performance – Expérience – Rock – Refaire – Revivre.*

Peut-on parler de reprise à propos d'un musicien comme Franck Pourcel, dont l'ensemble de la discographie repose sur l'enregistrement de standards, d'airs et de tubes issus de répertoires divers – de la musique classique à la musique pop, de la chanson traditionnelle à la musique de film – dans des versions arrangées pour formations orchestrales (des cordes agrémentées de batteries, d'accordéon et parfois de guitare électrique)? Jimi Hendrix fait-il une reprise de l'hymne américain à la guitare lors du festival de Woodstock en 1969? Lorsque Leonard Cohen chante *The Partisan* ou lorsque Joan Baez chante Bob Dylan (album *Baez Sings Dylan*) s'agit-il également de reprises?

Sous quelles conditions peut-on parler de reprise en musique? Comment distinguer la reprise d'autres pratiques musicales liées à la répétition ou à la réinterprétation? Quelle serait donc la spécificité d'une reprise dès lors que l'on ne la rabat pas sur le simple fait de rejouer un morceau de musique?

Reprise et événement

Le premier problème, lorsque l'on aborde la question de la reprise est d'ordre conceptuel. Toute définition de ce phénomène se heurte à une diversité d'approches dont témoignent les thèses et les écrits émanant de différents champs disciplinaires. Nous n'en retiendrons que trois exemples qui nous semblent structurer pour partie cette diversité.

Une approche philosophique de la reprise est située historiquement par l'étude que consacre Kierkegaard à une relation sentimentale dans son *Essai de psychologie expérimentale* (1843). Le terme *Gjentagelsen*, qui lui sert de titre, étant d'ailleurs traduit, selon les différentes éditions françaises, par « Reprise » ou par « Répétition ». « La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement, mais en sens opposé; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant. » (Kierkegaard, 2003 : 30)

La reprise est fortement impliquée dans la relation de la répétition à l'imitation, dans l'étude psychologique et cognitive de l'apprentissage du langage chez l'enfant telle qu'a pu la décrire

Typologie de la reprise

Jean Piaget, à travers les opérations du « mécanisme imitatif », de la « copie active », ou encore de l'« imitation différée dans la formation du symbole. » (Piaget, 1976 et 1998)

La reprise est encore comprise, dans de nombreux ouvrages consacrés aux musiques populaires, comme traduction du terme anglais *cover*. Une définition en est donnée par Jean-Paul Levet dans son *Talkin' That Talk. Le Langage du blues et du jazz* :

« Reprise. Titre à succès que les compagnies de disques font enregistrer à l'un de leurs poulains dans le but de concurrencer la version originale. Les *covers* subissent souvent la censure par remodelage de paroles jugées trop dérangeantes ou obscènes : c'est le cas, entre de nombreux autres, de *Shake, Rattle and Roll* de Big Joe Turner qui sera un tube national dans la reprise propre et aseptisée qu'en donnera Bill Haley quelques mois plus tard. » (Levet, 2003 : 151)

Il serait tentant de prendre à la philosophie, à la psychologie et à l'histoire des musiques populaires une partie de leur définition pour déterminer le concept de « reprise » au carrefour de l'épreuve existentielle de la volonté et de la liberté (reprise et épreuve de soi), d'une réalité psychologique liée à l'apprentissage et à la transmission de connaissances (reprise et imitation), d'un phénomène historique et économique tributaire de l'industrie culturelle (reprise et enregistrement mécanique et numérique du son, diffusion médiatique et marchandisation des biens culturels). Il faudra cependant se garder de toute assimilation hâtive et de tout amalgame, en pratiquant des allers-retours entre des phénomènes musicaux et des axes conceptuels qui permettent de préciser les qualités et les propriétés qui y sont mises en exergue.

Pour situer les coordonnées d'une reprise sur les axes de l'épreuve et de la vérité, de la pédagogie et de l'erreur, de la censure et de la trahison, de l'industrie et de la reproduction... il faudra donc partir de l'étude de cas concrets. Les trois exemples que nous avons cités précédemment n'échappent pas à cette exigence pragmatique, qu'il en aille de la reprise d'une relation sentimentale entre deux individus, de la reprise d'un énoncé par une personne, de la reprise d'un morceau de musique par un groupe... Ce point de méthode a pour conséquence de déplacer toute théorie de la reprise vers une théorie de la relation, qui fait valoir, dans la reprise, et quel qu'en soit l'acception spécifique, le passage d'un objet (a) à un objet (a'), mettant en jeu, dans et par des actes, les rapports d'un antécédent à son actualisation. Cette relation établit clairement

la nécessité d'un déplacement d'un point vers un autre – que l'on nomme ces points origine ou modèle, épreuve ou actualisation – mis à l'œuvre par un procédé de répétition, mais aussi déterminé par des effets de distanciation. En ce sens, *la reprise est toujours un écart, marqué entre deux points, par la répétition*¹. Tout acte de reprise comporterait ainsi de la déprise et de la méprise.

Cette définition est pour le moins incomplète et conviendrait tout autant à qualifier, par exemple, le phénomène physique de l'écho. Il lui manque deux précisions essentielles, qui puissent lever l'apparent paradoxe de la répétition et de l'écart, et préciser les relations de l'objet (a) à l'objet (a'). Un autre point commun aux trois exemples que nous avons auparavant évoqués souligne, dans la reprise, la mobilisation d'individus (qu'on les appelle mari, femme, ou amant, parent et enfant, « poulain » et producteur...) et d'une expérience humaine (une liaison sentimentale, l'apprentissage du langage, jouer de la musique). Ainsi, non seulement les objets (a) et (a') sont-ils traversés par l'expérience (sentimentale, linguistique, musicale), mais ce qui permet de passer de l'un à l'autre, l'opérateur principal de cette relation, est une médiation humaine (l'oralité, l'amour, l'écoute), qui engage des actes et produit de nouveaux rapports.

Dans ces trois mêmes exemples, la relation entre l'objet (a) et l'objet (a') – où (a) est désigné comme original ou modèle et (a') comme épreuve ou actualisation – est marquée par le retour nécessaire de (a') vers (a) comme condition de possibilité de toute nouvelle actualisation (ce que Kierkegaard désigne par le double mouvement du « ressouvenir en avant »).

1. Difficile de ne pas évoquer à ce propos les concepts de répétition et de différence, de multiplicité et de devenir chez Gilles Deleuze : la répétition comme processus et condition de différenciation de la différence; l'imitation comme propagation d'un flux; l'invention comme agencement de flux imitatifs. Difficile de ne pas évoquer Gabriel Tarde : « Toutes les similitudes d'origine sociale, qui se remarquent dans le monde social, sont le fruit direct ou indirect de l'imitation sous toutes ses formes [...]. On dit que les grands génies, les grands inventeurs se rencontrent; mais, d'abord, ces coïncidences sont fort rares. Puis, quand elles sont avérées, elles ont toujours leur source dans un fonds d'instruction [...] et ce fonds consiste en un amas de traditions du passé, d'expériences brutes ou plus ou moins organisées, et transmises imitativement par le grand véhicule de toutes les imitations, le langage. » (Tarde, 1993 : chapitre 3)

On pourrait donc proposer la définition suivante de la reprise : « Expérience qui réalise la mise en force de deux événements (linguistiques, sociaux, culturels, sonores, etc.), le premier reconnu comme point d'origine et le second comme point d'actualisation du premier par l'opération et la mise en acte d'une répétition. Toute reprise est active et rétroactive, et se détermine dans les distances et les écarts produits entre un point d'origine et son actualisation. Toute reprise est le produit, mais aussi la marque d'une expérience de subjectivation. »

En quoi la reprise se distingue, sur des plans strictement formels, de la copie et de la reproduction par deux fois? Elle se juge positivement dans les différences du point d'origine et de son actualisation. Elle s'applique à des événements et non à des objets².

Définir la reprise comme expérience du sujet et comme relation entre deux événements suggère assez fortement combien, seule, une pragmatique de la reprise est susceptible de cerner les différentes opérations qui lui permettent de se constituer. Une pragmatique qui viendrait à son tour compléter cette définition par un retour littéral au terme : reprise = re-prise, ce qui suggère que pour reprendre, il faut d'abord pouvoir prendre (et aussi, sans doute, se déprendre). Cette nécessité préalable d'une prise, au sens où l'on emploie ce terme matériellement et physiquement dans un sport tel que la varappe, générant son lot de questions aussi élémentaires que fondamentales : Que prend-on? Comment le prend-on? Quels effets sont produits par cette prise³?

Que prend-on? À cette première question, et au regard des trois exemples que nous avons retenus, il semble difficile de répondre en limitant la reprise à des formes d'expériences spécifiques (musicales en particulier). Admettons donc que toute expérience, dans la mesure où elle offre une prise

2. Ce qui, pour la musique, pose des questions ouvertes : qu'est-ce qui, dans la musique, fait événement? Dans quelle mesure un événement musical peut-il être repris?

3. Questions auxquelles Kierkegaard apporte des réponses très claires dans son essai : Que prend-on? Soit. Comment le prend-on? En engageant avec soi une épreuve de volonté. Quels effets? Le retour sur soi comme retour à soi. « Je suis de nouveau moi-même. [...] Je retrouve mon unité. [...] Seule la répétition spirituelle est ici possible, encore qu'elle ne soit jamais dans la temporalité aussi parfaite que dans l'éternité qui est la vraie répétition. » (Kierkegaard, 2003 : 173-174) Où l'on comprendra combien « reprise », préféré par d'autres traductions à « répétition », serait ici nettement plus approprié, puisqu'il s'agit d'une reprise en main de soi.

(ne serait-ce que par son évocation ou son souvenir lointain), est susceptible de reprise. La question comporte cependant un second volet, qui n'engage plus la remémoration d'une expérience première, mais le rapport d'un événement à son antécédent direct. Autrement dit, que saisit la reprise de l'événement auquel elle se réfère? Si l'on s'en tient une fois encore aux points communs réunissant nos trois exemples, et comme toute reprise obéit à un procédé général de répétition, alors, la reprise saisit la totalité d'un événement, mais ne le restitue jamais à l'identique. Une prise (toujours partielle) permet donc à une totalité d'être restituée différemment (toujours partielle).

Mise en tension par la répétition et la différence, la reprise est également, selon ces trois exemples, l'expérience d'un refaire ou d'un revivre (et parfois les deux). Elle se précise donc à travers les formes de l'expérience et les formes de l'existence produites. Cette relation formelle du vivre au revivre et du faire au refaire est peuplée par un ensemble de moyens et de techniques, qui situent le procédé général de la répétition : imitation et restitution d'un énoncé (d'une parole, d'une phrase musicale ou d'un geste...), remémoration et reconstitution d'une situation, réexploration et renouvellement d'un état... Ces moyens sont humains, mais ils peuvent trouver dans des constructions techniques et culturelles de solides partenaires, offrant de nouvelles possibilités de prises : la documentation de faits par la photographie ou l'image, l'enregistrement, la reproduction et la diffusion d'objets artistiques, les archives, etc. Ces constructions constituent autant de médiations d'une expérience première, dont une expérience seconde peut tirer bénéfice.

Quels que soient ses moyens, la nécessité de revivre et/ou de refaire, propre à la reprise, a pour effet de soumettre l'événement premier à l'altération et au brouillage de ses données constitutives par retraits, ajouts et interférences. Ainsi sont produits des écarts, directement mesurables, qui indiquent également la nature de la subjectivation produite. En précisant ces écarts – et en fabriquant conjointement les outils susceptibles de les mesurer – on soulignera combien les effets de la reprise produisent un mouvement de retour sur l'original, qui le renouvellent, mais aussi des effets de retour sur le sujet, qui le construisent⁴.

4. La reprise, dans la mesure où elle peut impliquer une relation de transmission, permet à une pédagogie, à un apprentissage et à une initiation de se développer. La construction du sujet, lorsqu'elle y croise l'évaluation d'une maîtrise et d'un savoir-faire y est, par voie de conséquence, saisie dans un rapport à l'exercice de l'autorité.

Transcriptions, transpositions, adaptations

Une interrogation persiste. Pourquoi la musique est-elle parmi les arts, celui où les reprises semblent si nombreuses que l'on ait pu les considérer comme un genre à part entière? Pour répondre à cette question, un détour par la tradition musicale occidentale savante telle qu'elle s'est développée et conformée à partir du romantisme est nécessaire. La musique y trouve à se préciser dans quatre opérations : la composition, l'exécution, l'interprétation et l'audition.

La musique, pour se donner à entendre, doit nécessairement avoir recours à des médiations techniques (la partition, l'instrument, la machine, etc.) et humaines (le compositeur, le musicien interprète et l'auditeur), réalisant ce trajet d'un point (le texte de la partition) à un autre (son écoute) par deux étapes transitoires (l'exécution et l'interprétation). Ce trajet réalise une double construction, celle du compositeur et de l'interprète, dans l'exécution qui les met en rapport l'un et l'autre. L'exécution et l'interprétation sont des processus de répétition et de subjectivation, donnant lieu à l'évaluation critique de la musique dans son rapport à l'original écrit.

Selon la tradition musicale occidentale, la partition, considérée comme originale, peut donner lieu à des transcriptions : Liszt fut le grand spécialiste de ces passages d'écritures symphoniques à des écritures pour instruments seuls (cf. les neuf symphonies de Beethoven transcrites pour piano) qui, modifiant la composition originale pour en proposer une nouvelle version, redéterminent entièrement les paramètres de l'exécution (on passe de l'orchestre au piano).

Si la transcription est une opération où l'écriture permet le passage d'un instrument ou d'un ensemble instrumental à un autre, la transposition, quant à elle, permet celle d'un genre musical à un autre par l'exécution, et s'attache donc en premier lieu à l'instrumentation.

La transcription s'attache à la recomposition, la transposition au réarrangement, et les figures d'autorité qui s'en dégagent sont, de ce fait, différentes (compositeur vs arrangeur).

La configuration générale au sein de laquelle la musique occidentale instrumentale savante se construit propose donc, apparemment, des affinités et des compatibilités nombreuses avec la définition de la reprise telle que précédemment formulée : passage d'un point (la partition

écrite) vers un autre (l'interprétation) par une opération de répétition (l'exécution)... Une restriction importante vient cependant préciser les conditions nécessaires pour qu'il y ait reprise : que le point (a') soit issu de la répétition du point (a). Ce que l'interprétation ne produit pas au regard de la partition car, en ce sens, la reprise d'une partition devrait nécessairement être une autre partition. Si la transcription peut être retenue, selon cette logique, comme une opération de reprise partitionnelle, l'interprétation de la partition demeure une opération autonome au sein de laquelle aucune reprise n'est engagée. La transcription est une pratique d'écriture qui participe d'une opération générale de traduction, elle même tributaire d'une répétition. Elle engage une expérience d'un refaire dans une réécriture, et programme celle d'un rejouer, dans une exécution.

Le changement de registre musical, qu'il soit issu d'une simple opération de transposition ou de la combinaison de cette dernière avec une opération de transcription réunirait-il, quant à lui, certaines qualités de la reprise? La transposition est également une opération de traduction, qui réalise le passage d'un registre et d'un code dans un autre par l'écriture. Une expérience particulièrement éloquentes de ces types de traduction fut menée par Jacques Loussier à la tête de son Trio Play Bach. Avec Christian Garros à la batterie et Pierre Michelot à la contrebasse, Jacques Loussier réalisa la transposition de la musique pour clavier de Bach pour un ensemble de trois instruments (piano, basse, batterie) et modifia l'exécution de cette dernière en opérant des changements de tempo, de phrasé, de toucher, d'accentuation pour en obtenir une version cool jazz... Ce type de traduction ayant pour objectif un changement de registre musical se formalise dans des choix de style qui assurent le passage d'un système à un autre (l'original entendu comme ensemble de codes et de conventions d'écriture, basculant dans un autre ensemble, tout aussi codé et conventionnel⁵). S'il y a reprise, on doit donc considérer qu'elle opère sur une orchestration et mobilise une réorchestration.

5. On pourra ainsi faire varier les genres et les styles, transposer de la new wave en bossa nova, du heavy metal en country, rien n'y changera, on passera toujours, avec la traduction, d'un langage à un autre et donc d'un point (a) vers un point (a') : voir à ce propos les albums de Nouvelle Vague, chez Peacefrog/Discograph et de Hayseed Dixies, *A Hillbilly Tribute to AC/DC*, chez Dualtone.

Typologie de la reprise

Franck Pourcel propose ici un exemple intéressant puisqu'il ne met pas en jeu, avec la transposition, de changement de genre, mais une simple adaptation, qui lui permettrait, à l'en croire, l'imposition d'un « style unique ». L'un de ses nombreux albums porte un titre évocateur et paradoxal : *L'Inimitable Franck Pourcel*⁶. Comment donc comprendre cette revendication d'inimitabilité chez un chef d'orchestre qui n'a produit que des versions frelatées de standards puisés dans un répertoire de mélodies populaires – les danses de salon, l'opérette, les tubes de la musique classique, les airs d'opéra, les succès de la chanson et de la pop – procédant à leur arrangement et à leur réorchestration, simplifiant le complexe, complexifiant le simple, ajoutant quelques instruments électriques, une batterie et souvent un accordéon à une structure symphonisante⁷? Comment et pourquoi, ce chef et sa formation, peuvent-ils en appeler à « l'inimitabilité »? En retournant la pochette du disque, on pourra saisir les enjeux de cette appellation, dans ce que l'on doit considérer comme un manifeste. Un petit texte signé Jacques Plait explique ainsi : « L'apparition de l'orchestre de Franck Pourcel, il y a seulement quelques années, fut une révélation. Un nouveau "style" était né. Pour la première fois, le grand public découvrait avec ravissement un orchestre de variétés qui avait la précision, la beauté et la puissance d'une grande association symphonique. » Le point structurant de l'inimitabilité, c'est donc le style, soit une manière particulière d'expression. Jacques Plait poursuit et distingue à son tour un style haut d'un style bas (voire d'une absence de style) :

« Et ce fut le succès immédiat, triomphal et mérité, qui porta Franck Pourcel à la place qui lui revenait de droit : la première! Comme il est de règle en pareil cas, la rançon inévitable de ce succès fut l'apparition de copies. De nombreux arrangeurs cherchèrent à imiter ce style et à "faire du Pourcel", oubliant seulement qu'en musique, comme en peinture, la meilleure copie n'a jamais valu l'original. »

6. Disque 33 tours Pathé Marconi, la Voix de son Maître, Paris, FELP 128 s.

7. Le nom donné à l'une de ses séries d'enregistrements, la plus fournie, portant la marque particulièrement sirupeuse de l'entreprise : « Amour, danse et violon ». Sur *L'Inimitable*, des adaptations, dont certaines de musiques de films : *Le Tour du monde* (du film *Le Tour du monde en 80 jours*), *Tout ce que veut Lola* (*Whatever Lola Wants*), *Loin de vous* (*Only You*), *Cigarettes, whisky et p'tites pépés*, *L'ombre sous la mer*, *Oh! la! la!*, *Buenas noches, mi amor* etc.

Où l'on doit comprendre que le style est l'argument premier de l'autorité et que derrière l'imitation d'un style, c'est l'usurpation frauduleuse de l'autorité qui s'opère, d'où la nécessaire comparaison avec un modèle pictural et sa définition de la copie comme faux original. L'argument est simpliste et la comparaison biaisée, lesquels travaillent avant tout à la valorisation de la pratique musicale de Franck Pourcel comme art noble. Elle est juste cependant sur un point : lorsqu'elle souligne la relation d'implication entre transposition et style, puis entre style et originalité. On ne peut en effet manifester d'originalité qu'à partir du moment où l'on s'en réfère très explicitement à des normes établies : dans le cas de Franck Pourcel, celle de l'orchestre symphonique, puis celle d'un répertoire musical populaire qui oscille entre variété, musette, opérette, musique pop et musique classique. Son originalité tient en peu de termes – des réorchestrations, des arrangements édulcorés et sirupeux –, mais elle est suffisante pour lui assurer une forme d'autorité. Elle repose tout entière sur le critère d'identification de la musique choisie par rapport à un système (genres et codes), qui conditionne sa traductibilité par l'intervention d'un style. Cette affirmation ne va pas sans un coup de force autoritaire : l'institution d'un système Pourcel en tant qu'idiome autoproclamé.

Opérations et performances d'exécution : incarnations et machinations

Si la reprise, en musique, concerne la possibilité de rejouer une chose « déjà jouée », et si elle réalise la mise en relation d'un événement (a) à un événement (a'), alors, c'est une opération qui s'effectue pleinement par la liaison de deux exécutions. Car l'exécution est l'événement de la musique – ce qui la fait apparaître, lorsqu'on la joue, et cela quel que soit le medium auquel on a recours⁸.

8. Selon cette acception, il y a exécution lorsqu'un phonographe ou un lecteur de CD jouent de la musique – à la maison, dans un bar, dans une voiture – comme lorsqu'un instrumentiste ou un groupe jouent sur scène lors d'un concert. Des exécutions mécaniques et instrumentales de la musique sont ainsi possibles et peuvent se combiner à des diffusions médiatiques – lorsqu'une radio joue un morceau de musique enregistrée ou un concert live, etc.

Cette hypothèse d'une reprise mobilisant l'expérience du jeu implique le passage d'une exécution à une autre sans recours nécessaire aux filtres « linguistiques » de la transcription, de la transposition ou de l'adaptation, et prend ses distances avec la tradition savante de la musique occidentale, en rupture avec le point d'origine qui la structure en son entier : l'écriture. Cette brèche, à l'intérieur de la répartition savante des rôles et des fonctions, précise un régime spécifique de production de la musique dans la reprise⁹.

Ce qui permet à deux exécutions d'être mises en relation est avant tout l'écoute. L'écoute saisit le « déjà joué » pour le rejouer. Après quoi l'exécution se précise par la répétition de ce « déjà joué » singulièrement écouté. L'écoute est donc la médiation essentielle de cette performance d'exécution. Dans cette reconfiguration et cette réorganisation d'une exécution première dans une exécution seconde, se construit le sujet (individu ou groupe) : reste à savoir si ce décentrement musicologique s'accompagne, sur un plan éthique, d'une réévaluation de l'exécutant, en tant qu'il peut « mieux faire » et signer une performance d'exécution.

Ainsi comprise, la reprise peut s'insérer en différents points du processus de production de la musique. L'exemple de l'apprentissage du langage par l'enfant s'applique à merveille à une pédagogie académique où le professeur propose le modèle d'une exécution musicale à son élève, qu'il s'efforce de lui faire rejouer. La construction du sujet-élève est ici tendue vers sa capacité à reproduire la phrase originale à l'identique. Refaire n'est donc pas faire comme on l'entend (au sens propre, peut-être, mais certainement pas au sens figuré). En revanche, lorsque Charlie Parker rejoue au saxophone des phrases musicales gravées sur disque et diffusées par un phonographe, altérant les vitesses de rotation de la machine et tentant de reproduire les effets d'accélération

9. Pour une approche plus précise de ce phénomène mis en avant par les premiers ethnomusicologues dans leurs études des folklores et des modalités des transmissions orales de la musique, on se reportera au texte fondateur de Constantin Brailoiu, *Esquisse d'une méthode du folklore musical*, où l'ethnomusicologue roumain résume, dans une formule aussi concise qu'explosive le constat auquel le porte l'analyse de ces musiques : « Création et interprétation se confondent ici... dans une mesure que la pratique fondée sur l'écrit ou l'imprimé ignore absolument. » (Brailoiu, 1931 : 223-267) Voir aussi à ce propos notre article, « Fondations des archives sonores » in *artpress* 2 n° 15, « L'Art des sons », p. 29-36.

et de ralentissement dans son jeu instrumental, nous sommes, pleinement, dans l'association d'un refaire et d'un revivre. Médiation de l'écoute, passage d'un « déjà joué » à un « rejoué », principe de répétition et de subjectivation dans l'exécution, mais encore prise, au sens physique, sur une exécution musicale (la manipulation du disque enregistré).

Suivant le modèle de Charlie Parker pourrait être produit de nombreux exemples de performances d'exécution. Ainsi de l'expérience menée par DJ Shadow et Cut Chemist, qui consiste à rejouer live en concert le *Lesson Four* de Double Dee & Steinski. *Lesson Four* est un collage musical qui fut composé en studio par deux DJs avant l'apparition du sampler, utilisant des enregistrements sur disques, les transférant sur bandes, puis sélectionnant et agençant des extraits sonores (le procédé est entièrement celui du montage) pour fabriquer un morceau issu de l'addition et de la succession des fragments. Cherchant tout d'abord à identifier les extraits, puis se procurant les différents disques où ils figuraient, DJ Shadow et Cut Chemist ont proposé une exécution en live, sur quatre platines, de cette composition. Si, comme avec Charlie Parker, la reprise fonctionne sur un plan presque physique (celui de la manipulation des disques sur des platines) et se réalise pleinement dans le passage d'un mode d'exécution à un autre (l'enregistrement et le jeu live, avec évaluation d'une performance), elle se précise aussi dans le déplacement d'un lieu d'exécution vers un autre (du studio à la scène).

Ces trois exemples suffisent à distinguer entre une opération de reprise intervenant au sein d'un processus musical d'exécution (de travail, d'apprentissage, de répétition), et une forme de reprise associée à la reconfiguration et à la mutation d'une exécution par modification de ses modalités techniques et physiques, mais aussi par migration de son lieu d'exécution¹⁰.

10. Dans les traditions savantes de la musique classique ou contemporaine, l'apprentissage instrumental se fait d'abord par celui de techniques transmises à l'aide de méthodes et d'exercices suivant une gradation précise – la maîtrise de la lecture musicale (solfège) et le déchiffrage avec l'instrument se développant parallèlement à un apprentissage physique (tenue de l'instrument, dextérité des doigts, place des mains) : cette maîtrise du langage dans les moindres détails et ce contrôle précis du corps permettant d'accéder à la complexité des formes musicales. Si l'apprentissage du rock et de la pop se fait en écoutant et en reproduisant la musique que l'on entend, pour jouer ces musiques, il n'est donc pas nécessaire de savoir lire une partition, mais avant tout de savoir écouter et reproduire des sons : la transmission est auditive, l'apprentissage autodidacte et performatif.

Il y aurait donc, toujours, de la reprise dans le travail de la musique et parfois, mais plus rarement, des reprises liées à la reconfiguration de modes d'exécution, générant de nouvelles formes de la musique.

Tout musicien ou groupe, à partir du moment où il enregistre sa musique (qui ne le fait pas aujourd'hui, même sur un mode amateur ou semi-professionnel) est amené à se reprendre pour passer du studio d'enregistrement à la scène, en jouant et en rejouant la même chose selon deux modes d'exécution radicalement différents : prise de sons et séparation des instruments par pistes, enregistrements de séquences et montage, compressions et postproductions du son en studio ; jouer ensemble, en continu, dans la configuration du live sur la scène. La reprise opère d'autant plus entre le studio d'enregistrement et la scène que les deux modes d'exécution induits par l'un et par l'autre mobilisent des moyens techniques différents.

Toute exécution fixe une configuration spécifique de la musique jouée. Cette loi s'applique en premier lieu aux différentes formations musicales : orchestre classique, trio à cordes, *power* trio ou *brass band*, etc. et à leur sonorisation, précisée par les dispositifs techniques retenus pour la production des sons (acoustique, électrique, électronique). Musiciens et instruments, paramètres techniques et sonorisation sont donc les principaux points de fixation de l'exécution musicale : leur reconfiguration, qui s'effectue chaque fois que l'un ou plusieurs de ses points sont modifiés, suffit à susciter une nouvelle mise à l'épreuve du « déjà joué ». Cette forme de la reprise est sans doute la plus communément retenue. C'est à elle que s'applique le terme de *cover*, désignant alors toute version d'un original obtenue par une nouvelle production musicale engageant, le plus souvent, le changement de ses interprètes – ce déplacement et cette relocalisation pouvant aller jusqu'à la traduction des paroles d'une chanson dans une autre langue, voire leur chan-

Entre la scène et le studio, dans le rock, se situe la pratique de la répétition (avec son bien nommé « local de répétition »), où l'opération de reprise peut intervenir à tout moment. Notons encore que pour apprendre à jouer du rock ou de la pop, il n'est pas indiqué de placer son corps dans une position assise en produisant de microgestes. Bien au contraire, rock et pop se jouent debout (hormis la batterie, et encore...) : le corps est en mouvement, ouvert à des gestes et à des déplacements apparemment inutiles en termes strictement musicaux, mais nécessaires en termes de dépense physique et participant pleinement de l'exécution musicale.

gement radical (quand Eddy Mitchell chante *Satisfaction* des Rolling Stones, « *I can get no* » devient « Rien qu'un seul mot »). L'opération de la reprise portant sur l'interprète, on doit alors la considérer comme interprétation d'une interprétation première, qui configure l'exécution. On n'évaluera donc pas le respect d'un texte par la scientificité, l'historicité, la rationalité ou encore la justesse d'une interprétation dans son rapport à la compréhension d'une source unique (selon le système de valeurs de la musique savante), on goûtera l'inscription singulière de l'exécutant dans des dispositifs techniques et culturels de production de la musique. La reprise participe alors de la construction de l'interprète en tant que sujet-exécutant, c'est-à-dire comme exécutant singulier (le serait-il par ses mimiques, son jeu de jambes, sa coiffure ou son accent régional...).

Tout est alors affaire de degrés. Pour revenir aux exemples mentionnés en introduction de ce texte, on devra distinguer entre les cas de Leonard Cohen et de Joan Baez interprétant un chant de partisans ou des chansons de Bob Dylan, de celui de Jimi Hendrix jouant l'hymne américain. Les performances de Leonard Cohen et de Joan Baez ne sont pas déterminées par un écart entre leur exécution et une autre, qui leur servirait de référent immédiat. Leur geste consiste avant tout à inscrire de nouvelles chansons (certes déjà enregistrées, certes « déjà jouées » ailleurs, par d'autres musiciens) à leur répertoire, sans heurts, en marquant même une déférence qui assure une continuité entre l'original et la nouvelle version proposée. S'ils reparamètrent l'interprétation d'une chanson donnée dans une version singulière, marquée par une nouvelle configuration musicale, ils se saisissent d'un texte dans le respect et l'observance de lois qui inscrivent leur performance d'interprète dans les traces de celles du musicien savant (compréhension et justesse vis-à-vis de la source originale). Leur bien jouer n'est pas un mal jouer ou un mieux jouer, mais un jouer juste (à entendre dans ses vertus musicales comme morales).

Lorsque Jimi Hendrix reprend l'hymne américain sur scène à Woodstock, deux exécutions semblent bien mises en relation par un grand écart, où le « déjà joué » est rejoué par une manière d'entendre, par un reparamétrage technique et culturel, par l'inscription du sujet exécutant comme puissance de reconfiguration de la musique elle-même. Les prises « limites » retenues par Hendrix sur l'original dans le déplacement d'une exécution orchestrale, militaire et académique, vers un solo de guitare électrique, avec saturation, effet larsen, distorsion, renouvellent profondément

l'original sans pour autant le faire disparaître. Elles recentrent l'exécution sur les qualités propres de l'instrument électrique et amplifié, de sa manipulation et de son usage par le musicien; elles inscrivent la performance de l'exécutant au cœur du dispositif de production de la musique, qu'il porte à son état de rupture (jusqu'à destruction et sacrifice de l'instrument). Cette exécution observe strictement les lois posées par le régime éthique du rock. Le rock est en effet entièrement lié à une « éthique de l'incarnation », et la scène et le live y sont les lieux privilégiés de l'inscription du sujet – électrique et amplifié – dans une authenticité : le musicien incarne la musique, il est le messager ou le messie de la vitesse électrique et de la puissance amplifiée¹¹. Ce régime éthique du rock n'est pas sans incidence sur la reprise en tant qu'elle peut devenir, selon la stricte observance de ces lois, l'expérience d'un revivre et d'une réincarnation (et non plus celle d'une simple interprétation, l'exécutant étant, dans une certaine mesure, le héraut de puissances musicales supérieures). Il ne s'agirait donc plus seulement de rejouer un morceau de musique, mais d'associer l'expérience de l'exécution à un certain héroïsme. Jimi Hendrix, musicien noir qui se saisit d'un chant identitaire, marquant l'appartenance à une nation, dans le contexte de la guerre du Viêt Nam, accomplit totalement ce geste¹² : il nous enseigne que reprendre, dans le cadre posé par le rock, signifie moins jouer juste que jouer vrai, et situe le musicien-exécutant au-delà du bien et du mal jouer.

Perturber les relations du juste et du vrai par celles du bien jouer et du mal jouer, tel fut le projet du Portsmouth Sinfonia, orchestre fondé par Gavin Bryars (qui compta parmi ses membres Brian Eno qui y jouait de la clarinette). Cette formation avait fondé sa particularité sur un protocole d'exécution singulier : les musiciens composant l'orchestre, dont certains étaient professionnels et d'autres amateurs, se devaient d'échanger leurs instruments ou de jouer d'un instrument dont

11. Je ne reviens pas ici sur ces points, les ayant développés dans de nombreux autres textes. Se reporter aux chroniques « Pop » publiées dans *art press* ou au texte « Le chanteur, le personnage et l'interprète », publié dans le catalogue *UBI, accès(s) 02*, 2003.

12. Dans le rock, le terme « héros » vient qualifier l'excellence de certains guitaristes sur un plan technique (et Hendrix en fait bien évidemment partie). L'héroïsme est une manière de jouer exprimant courage, bravoure, volonté de bousculer des limites. Le « guitariste héros » pratique donc un héroïsme du comportement, qui aspire à l'excellence morale. Le guitariste est héroïque parce que, seul, il libère une dramaturgie de l'exploit technique dans un moment religieux et sacrificiel où l'on écoute « chanter », « hurler » la guitare – la substitution de la guitare au chant s'accomplissant par transfert de la parole de l'un à l'autre.

ils ne maîtrisaient pas la technique pour interpréter les partitions. Une solide connaissance du solfège et du déchiffrement était donc associée, dans le Portsmouth Sinfonia, à une incompetence technique, altérant la qualité de l'exécution musicale (voir à ce propos leur plus célèbre album, *Portsmouth Sinfonia Plays the Popular Classics*, 1974). Cette expérience, qui se situe à l'exact opposé de l'héroïsme rock, trace une nouvelle ligne dans la reprise, en réalisant le passage d'une exécution (standard) à une autre (médiocre), par le recours à l'incompétence technique de l'interprète qui, affirmée comme volonté et même comme condition, marque l'ironie du sujet. La reprise peut alors devenir méprise et ses effets reposer exclusivement sur des déformations, qui affirment une position de discours critique.

La pratique de la méprise, entendue comme mauvaise prise, revendiquée par le Portsmouth, peut devenir une pratique du mépris, lorsque l'ironie se transforme en colère ou en haine portée sur un original dont l'altération se mesure à la violence que l'on produit sur lui. Le *God Save the Queen* des Sex Pistols, autre reprise d'hymne, en est l'illustration, dans une violence faite à l'original qui se mesure également par l'altération de ses paroles. Si les Sex Pistols, comme tout groupe de rock, pratiquent une éthique de l'incarnation, leur mode de subjectivation n'est pas celui du héros positif, sacrificiel, à l'avant-garde d'un peuple, mais procède par nihilisme et destruction : ils pratiquent ainsi la reprise comme un rapt et une mise à sac de l'identité culturelle portée par ses référents...

Si l'on admet que la reprise s'adresse au musicien en tant qu'exécutant et qu'elle implique pleinement son corps, qui la manifeste, alors on devra considérer précisément les effets produits par ces déplacements et passages de la musique sur des corps : du corps de la maîtrise vers celui de l'incompétence, du corps du pouvoir officiel vers celui du contre-pouvoir, du corps de la tradition vers celui de la révolution, etc., des enjeux éthiques, inhérents aux cadres qui déterminent les possibilités d'une expérience musicale, trouvent alors des prolongements dans des enjeux politiques, qui les débordent, car les effets de retour sur l'original sont ici imprévisibles.

Notons encore que le sujet construit par la reprise peut être associé à une configuration musicale essentiellement tributaire de machines. Dans le régime pop de la production musicale, qui a pour lieu de prédilection le studio d'enregistrement, terminal et source de toutes les données constitutives de la musique, l'effacement du corps du musicien est toujours possible au profit des seuls

outils et moyens de production et de reproduction du son. On a ainsi pu remplacer les musiciens d'un groupe par des robots ou transporter le studio d'enregistrement sur scène (les membres de Kraftwerk ont effectué ces deux gestes). Si, dans le régime rock, l'exécution est avant tout aux mains des puissances humaines (la scène restant son lieu d'exposition le plus immédiat), dans le régime pop, elle est avant tout tributaire des puissances machiniques et n'a pas besoin de sortir du studio, son unité centrale. Dans le régime pop, la reprise est donc amenée à faire muter la musique lorsque le passage d'un point vers un autre engage la relation d'un corps d'exécutant à une machine exécutante. Soit que le sujet de l'exécution soit amené à se mécaniser, soit que la machine le marginalise, l'instrumentalise, ou le supprime. Pour favoriser ces mutations de la musique, deux procédés sont couramment employés : l'imposition d'une mécanisation déshumanisant l'exécution première en appuyant sur les structures de répétition inhérentes aux musiques originales (la reprise de *Satisfaction* des Rolling Stones par Devo, celle de *Sex Machine* par les Flying Lizards); la « machination » de l'exécution première, son passage dans des machines, qui la fait totalement délirer (les Residents ont rigoureusement appliqué ce procédé dans un programme initié avec la série « *Great American Composers* »¹³). Les enjeux stratégiques de la reprise dans la pop associent donc, à la mutation des musiques, une possible mutation des corps, à laquelle vient se greffer toute la mythologie *cyborg*¹⁴. La ligne de partage entre un régime rock (éthique de l'incarnation et de l'authenticité) et un régime pop (éthique de la mécanisation et de la reproductibilité), liée à l'inscription du corps des exécutants dans les dispositifs de production de la musique, peut être rejouée, déjouée, repartagée par l'expérience de la reprise.

En précisant ainsi les différentes modalités de la reprise dans l'exécution, on souligne combien les modes d'inscription du sujet se précisent dans cette opération : au regard des dispositifs de production de la musique jouée et de la musique rejouée (eux-mêmes qualifiés par les outils et les

13. Sur les Residents et leur « méta-pop » à base de reprises, voir notre article « Les Residents ou la puissance de l'anonymat », in « Rock », *Dits*, musée des Arts Contemporains de la communauté française de Bruxelles, n° 6, hiver-printemps 2006, p. 118-127.

14. On peut aussi, à l'inverse, réincarner de la musique produite par des machines dans une structure de groupe de rock, comme le firent récemment Dillinger Escape Plan et Mike Patton, en reprenant, le *Come to Daddy* d'Aphex Twin.

moyens mis à disposition, les usages qui en sont faits), mais aussi au regard du poids symbolique que tout déplacement suppose (transfert d'autorité, de compétences, etc.).

Dans ses dimensions stratégiques, l'expérience de la reprise permet le déplacement de points d'autorité et de régimes symboliques de production de la musique, depuis le transcritteur, l'orchestrateur et le transpositeur en auteurs, jusqu'à l'héroïsation de l'interprète-exécutant et la singularisation des machines. Agissant sur la configuration formelle de la musique, elle affirme dans le même mouvement l'existence de nouveaux sujets et de nouveaux corps de la musique. La capacité de refaire y est donc, toujours, associée à une possibilité de revivre.

Bibliographie

- BRAILOIU Constantin (1931), « Esquisse d'une méthode du folklore musical », in *Revue de musicologie*, Paris, Société française de musicologie, t. 12, n° 40.
- DELEUZE Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KIERKEGAARD Søren (2003), *La Répétition*, Paris, Payot et Rivages.
- LEVET Jean-Paul (2003), *Talkin' That Talk. Le Langage du blues et du jazz*, Paris, Kargo.
- PIAGET Jean (1976), *La Formation du symbole chez l'enfant. Imitation, jeu et signe. Imaginaire et représentation*, [1945], Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé.
- (1998), *Psychologie de l'intelligence*, Paris, Pocket, coll. « Agora ».
- TARDE Gabriel (1993), *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé (texte de la 2^e édition de 1895).
- Pour compléter cette ébauche d'une typologie de la reprise, on pourra se reporter à deux articles. Le premier porte sur la reprise et ses relations avec les industries culturelles – « Le temps de la reprise », in *Fresh Théorie*, Paris, Léo Scheer, 2005 p. 191-206 –, le second, « Refaire l'événement », porte sur la reprise d'événements historiques, les pratiques de reconstitutions et de *re-enactment*, et a été publié dans *Fresh Théorie III*, Paris, Léo Scheer, 2007, p. 181-195.

